الثقافة ودورها في نقد الشعر

د. عدنان حسين قاسم

تناولت بحوث عدّة ثقافة الناقد الأدبي في نظرية أدبنا العربي المعاصر، كما عثرنا على آراء مبعثرة في كتب نقدنا القديم تتعلق بتلك الثقافة، وزخرت بينات النقد الأجنبي بشيء من هذا القبيل. وإنْ اتخذت كلُّ هذه الكتابات طابعًا ينماز في كلّ مرّة، ويَتَشكّل تَشكُّلات تحددها طبيعةً الدراسة ذاتها في خصوصيةٍ مُتعلقاتها. ومن زوايا هذا الموضوع المتَّسع وَلَجْتُ ألملم حصادًا تبعثرت أصوله، واتسمت - أحيانًا - بالتكويم الفوضوي، وغدت رؤيته محصورة في رقعة ضيّقة من الثقافة، تحدّ من قدرته على الإحاطة المكتملة بأبعاد العمل الشعري المنقود، ويكفي أن أقدّم بين يدي

القضية ناقداً من طراز الدكتور محمد النويهي في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» سنة ١٩٤٩م وكتابه «شخصية بشار» سنة ١٩٥١م، وقد انحصر جهده في الدعوة والترويج للاتجاه النفسي المرتكز إلى علم النفس التحليلي.

وأفرد بعض النقاد المبرّزين في تطبيق علم النفس التحليلي كتباً خصّصوها لدراسة شعراء معينين من أمثال: بشار بن برد وأبي نوّاس وابن الرومي وأبي العلاء المعري. ومن هؤلاء النقاد: **العقاد والمازني وعزالدين إسماعيل ويوسف خليف** وغيرهم.

وهنالك مذاهب اجتماعية كالسوسيولوجية التي تجعل الأدب ظاهرة اقتصادية، ونشاطاً مبنياً على مراقبة الأسواق التي ينفق فيها الكتاب، كما تحكم الواقعية المعاصرة على النتاج الأدبي بالإحراق قبل أن يخرج إلى حيّز الوجود إذا لم يكن منحازاً إلى المبادئ الاجتماعية والسياسية التي تدعو لها، وتجبر الأديب على تبنّي التعبير عن الخطط الخمسية والعشرية للصناعة والزراعة مثلاً.

ومع هذا اللّون من المذاهب الفكرية والثقافية يتحوّل الناقد إلى موظف في مصلحة الأرصاد أو دائرة الإرشاد، وتغلق ثقافتُه سُبُلَ الانفتاح الواعي على النص الأدبي.

ولعل ما يُسوّغ تناولي لدور الثقافة في العملية النقدية مع كثرة ما كُتب فيها هو تجدّد الحاجة إلى المعالجة بتجدّد الحياة وحركتها التي تظل في ديمومة لاتتوقف. كما أني اتخذت منهجاً مغايراً يبدأ من تطبيقات النقاد على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم، ولم أسلك طرقاً مُعبّدة تنطلق من النظريات المجردة، منحدراً نحو الممارسات التطبيقية، كما فعل أصحاب الاتجاهات النفسية والاجتماعية - مثلاً - حين شرعوا يطبقون فكراً وافداً من ثقافات ذات سمات خاصة اطلعوا عليها على نماذج شعرية قائمة في أدب غريب مغاير.

فيما قبل الإسلام كان الشاعر عرّافًا كبيرًا، أعني مصدرًا من مصادر المعرفة الغيبية، حاول أن يكشف عن مستودع التجارب الفكرية التي يمتلكها المجتمع العربي آنذاك بما فيه من معارف ميتافيزيقية تعتمد النظرة العقلية المجردة حتى جاء الإسلام فألغى مصادر المعرفة القديمة ووحّدها في الذات العلّية ولكن.. ظلت للشاعر مكانته ودوره في استشفاف حقائق الكون والمجتمع والحياة بعامة، وقراءة حضارات الأمم والشعوب والوقوف على ماضيها وقد عظمت ثقافته واتسعت على نحو جعلته - بفراسة - يدرك الأبعاد العميقة والخبيئة للظواهر الخارجية، ويتخذ إزاءها موقفًا يتفق ورؤيته الخاصة.

إننا نفترض امتلاك الشاعر بصيرة حادة تمكنه من اختراق حُجُب الحاضر وصولاً إلى المستقبل مزوّدًا بذخيرة الماضي، يحاول أن يُقَنّن فوضى الحياة ويعتصر ما بها من كلّيات مطلقة تحدد مسيرة الحياة ذاتها. فالقصيدة - في جوهرها - رحلة في ثنايا الحياة، وكلّ مافيها رموز هذا تعريف للواقع المُقْع في كلماتها.

وترصد منطقةُ الوعي الجمالي - عند الشاعر كلَّ الظواهر التي تتعدد في كشف كينونتها إجاباتُ الفلاسفة والفنانين. وهي - كما يذهب ت. س. إليوت - «نوع من نسيج عنكبوتي ضخم، ذي وشائج حريرية دقيقة معلقة في غرفة الوعي، وتلتقط كلَّ هباءة يحملها الهواء في شبكتها...»(١).

ومن هنا فإن الشر يستمد محمولاته المضمونية من طبيعة المرحلة الحضارية وخصوصيتها التاريخية. كما أنه يستكمل عناصر تلك المحمولات عن طريق تفاعله أفقيًا بالتيارات المعاصرة في كُل حضارات الشعوب، ورأسيًا بما تقدمه حركة التراث من ثراء اكتسبته من العصور المتعاقبة عبر نقاط متعدّدة في تقاطعات الأمكنة والأزمنة.

وعلى الشاعر أن يعنى بعمق جوهر اللحظة التاريخية، وذلك يتطلب إعادة تنظيم عناصر ثقافته وخبرته الجمالية في وعيه، بحيث يعطي هذا التنظيم مدلولات تجعله قادرًا على توجيه فعالياته الشعرية توجيهًا مقصودًا.

وهكذا يمنح الشعر الحياة أبعادًا جديدة، ويضيف إليها أشياء ليست فيها وإنما تنبع من مدركات الشاعر وثقافته ونشاطه الجمالي وقدرته الخيالية، حتى تتغير نسب المسافات التي تفصل بين الإنسان والعالم بعد تفاعله مع صورة العالم المُبْتَدَعة في القصيدة.

فها هو نزار قباني يصوّر مرحلة التمزّق العربي على نحو يبرز مأساة الأمة بوعيٍ عميق وخبرةٍ تحيط بأبعاد القضية في رثائه لزوجته «بلقيس»(٢):

بلقيسُ . . أيّتها الأميرةْ

ها أنت تحترقينَ في حربِ العشيرةِ . . والعشيرَه

ماذا سأكتُبُ عن رحيل مليكتي؟

إن الكلامَ فضيحتي

ها نحنُ نبحثُ بين أكوام الضحايا . .

عن نجمةٍ سقطتْ . . وعن جَسَدٍ تناثر كالمرايا . .

ها نحن نسأل ياحبيبة

إنْ كان هذا القبرُ قَبْرَكِ أنتِ . . .

أم قَبْرَ العروبة

وفي ذلك إدراك مكتمل لوضع الأمة في لحظتها التاريخية، وتقويم لواقعها الراهن.

وبعد

فإذا كان الشاعر على مثل هذه الدّرجة المعقدة من الثقافة، وهذا العمق من الوعي؛ فهل يمكن للناقد – الذي يتصدّى لتحليل العمل الشعري والكشف عن رؤاه وجمالياته – أن يَقْصُرَ باعَهُ عن حصائل الشاعر الثقافية؟!

في قديمنا كان للنقاد العرب تصوّرات ناضجة اقترحوا فيها حدودًا لثقافة الناقد؛ هي جماع أدواته التي يستعملها في معالجاته النقدية. ولعل ما قدّمه ابن سلام الجمحي منذ بدايات عهد التدوين قد جعل النقد علمًا مستقلاً لايرتاده إلاّ مَنْ امتلك أدواته، يقول: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ماتثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لايُعْرَف بصفة ولاوزن دون المعاينة فمَن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لايعرف جودتهما بلون ولامسٍّ ولاطراز ولاحس ولاصفة ويعرفها الناقد عند المعاينة، فيعرف بَهْرَجها وزائفها وستّوقها ومُفرّغها»(٣).

ولكنْ يبدو أن اهتمامات الناقد العربي – في توجهه العام – تتمحور حول النص الشعري من حيث تركيباته اللّغوية وصوره وموسيقاه على الرغم من اكتناز الشعر العربي بالرُّؤى الغنية في قوانين الحياة والأحياء(٤).

ونستطيع – هنا – أن نُؤكد أن معرفة الناقد بالتقاليد الفنية للشعر من أعظم أدواته الثقافية لأن معارفه الأخرى تعمل متضافرة لإضاءة النص والكشف عن فضائه، وتحديد العوامل الإبداعية التي أثرته وجعلته قادرًا على أداء وظائفه.

فينبغي للناقد أن يعمل – بكل فاعلية وحركية – على رصد وملاحظة خصائص النص المنقود وطرائق بنائه، للربط بينها وبين روح الشاعر التي يصدر عنها، والتي تُعدّ مركزًا تدور حوله كلّ أدوات المُبْدَع الشعري. وهذا يتطلب اطلاعًا واسعًا وإحاطة دقيقة بكل النتاج الشعري عند العرب منذ ما قبل الإسلام حتى وقتنا الراهن، حتى يَتَسنّى للناقد الوقوف على النّماذج الشعرية البارزة في كل العصور وعوامل تفوّقها من امرئ القيس مرورًا بمدرسة التجديد الذهني وصولاً بمدرسة الشعر الحديث وذلك مايجعلني – وفي إطار ثقافة الناقد الخاصة – أن أدعو إلى اتصاله بحركة النقد الأدبي عند العرب منذ كانت النقداتُ عملاً فطريًا موسومًا بالارتجال إلى أن غدت علمًا، ثم تعقدت أصوله وتطورت قوانينه فوصلت إلى صورتها التي بين أيدينا في نقدنا الأدبي الحديث.

وهل يستطيع ناقد عربي معاصر أن يضطلع بوظيفته في التصدي لأعمال شعرية دون أن يستوعب ما يمدّه به النقدُ القديم من عناصر؟. **فابن قتيبة والجاحظ والقاضي الجرجاني والآمدي وعبدالقاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وابن الأثير وغيرهم من أساطين التفكير النقدي والبلاغي عند العرب القدماء لايمكن مجاوزتهم أو تخطيهم.**

وإذا وصلنا إلى العصر الحديث فإننا نفترض أن يتصل الناقد بحركة النقد منذ مدرسة البعث والإحياء - التي مثّلها المرصفي والرّافعي - حتى أحدث التوجهات النقدية التي يَرُودها البنيويون الأسلوبيون، وأن يطّلع على تجارب هؤلاء النقاد في تناولهم وعرضهم للأعمال الشعرية على نحو تطبيقي وتضم المكتبة العربية بعضاً من الكتب القيمة التي عُنيت بالجانب التطبيقي منها: «عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» للدكتور إحسان عباس و«في الميزان الجديد» للدكتور محمد مندور، و«مدخل إلى علم الأسلوب» للدكتور شكري عيّاد، و«قراءات في شعرنا المعاصر» و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور علي عشري زايد، و«الخطيئة والتفكير» للدكتور عبدالله الغذّامي.

وينبغي للناقد العربي المعاصر أن يحيط بعلاقات التأثير والتأثر بين الشعر العربي والشعر الأجنبي، فقد كان لشكسبير وورد زورث وكوليردج وبودلير وسان جون بيرس وت. س إليوت وإيديث ستيويل على سبيل المثال - تأثير في الشعر العربي الحديث.

ويكشف الدكتور نذير العظمة -على سبيل المثال- عن أوجه التأثير والارتباط بين الأسس الجمالية لشاعرية إيديث سيتويل وبدر شاكر السّياب من حيث تأثير الشاعرة الإنجليزية على الشاعر العربي الحديث، فقارن بين قصيدة «أنشودة المطر» سنة ١٩٥٤م وبين قصيدتها مايزال المطر يسقط «Still falls the rain» سنة ١٩٤٠م.

ويقر الباحث أن «نظرة فاحصة على كلتا القصيدتين تكشف لنا عن مشابهات صارخة في المضمون والشكل، في الرؤيا والرمز، في التركيب والصور والإيقاع حتى لَيُخَيَّلُ إلينا أنَّ كلتا القصيدتين قد ولدتا من خيال أو رحم واحد إنهما توأمان، ولكنهما يمتلكان شخصيتين متمايزتين»(٥).

ومن هذه الزاوية يشير - كذلك - إلى أن مؤثرات إيديث سيتويل في شعر بدر شاكر السيّاب اتخذت مظاهر متعددة: **كالاقتطاف**، وهو أن يضمن قصيدته أبياتاً بعينها من قصائد الشاعرة الإنجليزية كما هو الحال في قصيدته «رؤيا فوكاي». **والتقمص والاستبطان**، وهو أن يتقمص الشاعر شخصية أسطورية أو دينية، ويستبطن معناها وأبعادها من خلال تجربته الحاضرة، كما في قصيدته «بويب أو النهر والموت» استوعب فيها التجربة التموزية في بُعدي الحياة والموت، وقصيدته «المسيح بعد الصلب» استبطن فيها تجربة الصلب.

كما أشـــــار إلى ظواهر المصاقبة والتراصف (Juxta Position)، والتضاد والتقابل، والاستدارة الرمزية، والإشارات والرموز، وتنقيط القصيدة، واهتمامه البالغ بالإيقاع والموسيقى البارزة(٦).

وقد حلل النماذج الشعرية تحليلاً دقيقاً أماط اللّثام فيه عن مرونة وحركية تتسلّحان بثقافة نقدية مكنته من الربط الوثيق بين السياب وسيتويل.

إن وقوف الناقد المعاصر على عملية التأثير والتأثر بين شاعرين أو قصيدتين يمكن أن تحكمه الإحاطةُ بنتاج الطرفين. ولكن الأمر يبدو أكثر تعقيداً إذا كان التأثُّر استلهاماً لموروث أدب أجنبي فإن ذلك يتطلب قدراً أكبر من الثقافة والغوص في بحار الأدب المُؤثر.

واستطاع الدكتور **علي عشري زايد** - بثقافة غزيرة وباقتدار فني خصب - أن يحدّد استلهام الشاعر **صلاح عبدالصبور** للموروث الأدبي في أوربا.. حين ذهب إلى أن استلهام شاعرنا العربي لذلك التراث كان استلهاماً بارعاً في قصيدة «لحن»

التي وظّف فيها موروث أديبين كبيرين هما شكسبير وإليوت، فهو يعتمد في الهيكل العام للقصيدة على مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير، وبخاصة مشهد الشرفة[٧]:

جارتي مدّت من الشرفة حبلاً من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار..

واستكمالاً لذلك يبين أن الشاعر استعار بعض عبارات الحوار الذي دار بين روميو وجوليت (في المشهد الثاني من الفصل الثاني من المسرحية):

- **«أشرقي يافتنتي».**
- **«مولاي».**
- **«أشواقي رمت بي».**
- **«آه لاتقسم على حبي بوجه القمر».**
- **«ذلك الخداع، في كل مساء.**

يكتسي وجهاً جديداً».

ثم يكشف كيف مزج الشاعر تراث شكسبير بتراث إليوت، حين استعار بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين: «أغنية العاشق. ج. الفرد بروفروك» و«الرجال الجوف»، فدمج هذه الأبيات في حواره مع الحبيبة. واستعار من القصيدة الأولى «جارتي لست أميراً، لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير». وأخذ من الثانية «إنني خاوٍ وممتلئ بقشٍ وغبار». لكنه يُحْدِثُ تحويراً في النصوص المُستعارة لتغدو ملائمة للسياق[٨].

وإذا كنا قد ألزمنا ناقدنا المعاصر بالتبحّر في حومات نقدنا القديم في مختلف عصوره ومراحله فإننا - كذلك - نطالبه بأن ينفتح على النقود الأجنبية فيعرف تياراتها، ومايدور في فلكها من اتجاهات، منذ اليونانيين القدماء حتى عصرنا الحاضر، بدءاً بأرسطو، بل بأستاذه أفلاطون، وكل نتاجهما النقدي وبخاصة «فن الشعر» لأرسطو.

فهل نستطيع أن نغفل قراءة أمثال رينيه ويليك وأوستن دارين وأرشيبا لدماكليس وإليزابيث دور وريتشاردز وبندتو كروتشيه وأوسكار وايلد وروزنتال وجان بول سارتز، وغيرهم من الذين نقلت مؤلفاتهم إلى العربية أو لم تُنقل كما أن معرفة التيارات الفلسفية التي مهّدت لنشأة مدارس النقد الحديثه في أوربا أمر ضروري . فقد أسهمت الفلسفة المثالية في تبلور المبادئ الرومانسية والبرناسية والرمزية والسريالية والشكلية الروسية، ومدرسة النقد الحديث في أمريكا، وهي مدرسة تربط بين الجمال والمتعة، وتنفي الصلة بينه وبين المنفعة.

ويجمع أولئك المثاليون بعامة على مايقرره كانْت من أن «الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق، وفيه إرضاء للوعي الجمالي»(٩).

وارتكزت مدارس النقد الواقعي : الطبيعية والانتقادية والواقعية المعاصرة والوجودية -في الجانب الآخر- إلى أرض الفلسفات الواقعية التي شرّع لها أوجست كانت وجون ستيوارت ميل وغيرهما من الذين توجهوا توجهات مادية جدلية(١٠).

وفي إطار معرفة الأسس الفنية التي تقدمها مدارس الفن الحديث فإن من واجب الناقد أن يتوجه لاستيعاب مناهج النقد الحديث، وهي المناهج: الجمالية والنفسية والأسلوبية والأسطورية والتاريخية والاجتماعية. وأن يتعرف إلى نقادها الرواد الذين وطدّوا أركانها في النقد العربي والأجنبي.

لقد غدا فيما يشبه الإجماع – في حركة النقد الحديث – أن ثقافة الناقد وخبرته الجمالية هي عوامل الإخصاب الطبيعي للعملية النقدية، فهو يضيف خبرته إلى خبرة الشاعر، وعن طريق المزج بين هاتين الخبرتين نخرج بخبرة ثالثة تُقدَّم للقارئ الواعي ليتفاعل معها من جديد؛ وذلك ما جعل الناقد مبدعًا لا عالة على فُتات الأدباء، لأن النص يتحقق من خلال القارئ وعرض تودروف ثلاثة أنواع من القراءة، هي:

١ – القراءة الإسقاطية، تعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية.

٢ – قراءة الشرح : قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط.

٣ – قراءة الشاعرية : قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقة الفني، والنص هنا – خليّة حيّة تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لاترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، وتسعى إلى كشف ما هو باطن النص»[١١].

واختار الأسلوبيون البنيويون للناقد أن يكون فارسًا، وأن يكون الدخول في الأدب عملاً «يشبه حالة الفروسية – على حد قول الدكتور الغذامي – فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص»[١٢].

وعلى ذلك فإننا نشترط تخطِّيًا لما تعطيه قراءات الإسقاط والشرح، والتشبّث بقراءة الشاعرية التي تعمل على اختراق البناء السطحي واصلة إلى الرؤى والثقافات التي ترقد في الأعماق.

وتتطلب قراءةُ الشاعرية من الناقد أن يلتفت إلى جماع الأدوات التي يستعملها الشاعر في صناعته فهو في حاجة ماسّة لمعرفة عناصر الفن الشعري المنقود. فالشعر – مثلاً – يتكون من عدّة عناصر كاللغة ومعاييرها، والخيال وحدوده ودوره في صنع الصور على اختلاف هيئاتها وتشكيلاتها، والموسيقى والحيل

النغمية التي تحقّقها جماليًا، وقوانين تطورها، والبناءات الفنية للقصيدة وأنواعها: كالتوقيعية والحلزونية واللولبية والدائرية، والسطحية والعميقة، إلى غير ذلك من أشكال وهياكل القصيدة.

وعلى الناقد – فيما يتعلق باللغة – أن يكون خبيراً بأسرارها، وتاريخ المفردات واستعمالاتها والإيحاءات التي شُحِنت بها، «واستعمال الكلمات عند الفنان يُمَثِّل مغامرة في سبيل الكشف، والخيال وثَّاب، وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها»(١٣).

إن معرفة الظواهر اللغوية تتيح للناقد إمكانية ملاحقة الشاعر وتَعقُّبه في استعمالاته؛ فدراسة التكرار والاشتقاق والمشاكلة والمشترك اللفظي والترادف والتضاد... إلى غير ذلك تنير طريق الناقد في معالجته للنص الشعري. وهو في حاجة دائمة لقراءة كتب اللغة لإدراك طرائق معالجتها لهذه الظواهر؛ سواء اضطلع بها اللغويون العرب القدماء كابن جني وابن فارس والثعالبي وابن سيده والسيوطي أم قام بها اللغويون الأجانب المحدثون من أمثال: «دي سوسير وشارل بالي وتشومسكي وياكبسون وفريث وبلومفيلد وجسبرسن وج.ب ثورن ورولان بارت وغيرهم»، ولاغنى للناقد عن المعاجم، فعلى سبيل المثال تتيح له معرفة الفروق بين معاني الكلمات أن يتحرك حركة دقيقة مدروسة في تحليل النصوص، فحين يشير المبرد في تفسير قوله تعالى (لكلٍ جعلنا منكم شرعة ومنهجا) – إلى الفروق بين الشِّرْعة والمنهاج فإنما يُبَيِّن لنا الخصائص الدقيقة لهاتين المفردتين.

قال: «فعطف شِرْعة على منهاج لأن الشرعة لأول الشيء والمنهاج لمعظمه ومتسعه واستشهد على ذلك بقولهم شرع فلان في كذا إذا ابتدأه وأنهج البلى في الثوب إذا اتسع فيه، قال: «ويُعْطَف الشيء على الشيء وإنْ كانا يرجعان إلى شيء واحد إذا كان في أحدهما خلاف للآخر»(١٤).

ولايستطيع الناقد أن يغفل القوانين النحوية والصرفية، لأن تحركه في إطار النص المنقود يكون عبر العلاقات النحوية بين الكلمات، وما تصنعه من قيم تتلقّها التركيبات الشعرية؛ فتتضوّع معانيها كاشفة عن الرؤى الكامنة في عمق تلك التركيبات، «إن التغيرّ في المستوى العقلي الباطني يتبعه بالضرورة تَغيُّر في الشكل الخارجي للصياغة، وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلاً في خلق أنماط تركيبية ترتبط به وتدل عليه»(١٥).

ويحتاج الناقد إلى ثقافة خاصة يستطيع بها أن يلج عالم الصورة الشعرية، فقد تكون هذه الثقافة أمراً لايمكن التقدمُ إلى النصّ بدونه.. فهل يستطيع أن يُحلِّل نصّاً شعرياً - بما فيه من صور - دون أن يكون مستقصياً لطبيعة الصورة الفنية في الشعر الموروث في أشكالها البلاغية وأنماطها النفسية وطُرُزها الجاهزة والحرفية والزخرفية؛ ماراً بالصور الرومانسية في اتجاهاتها البلاغية والنفسية، وأنواعها المفارقة والمتجاوبة والحركية؛ وصولاً إلى الصورة الفنية في الشعر الحديث، بنائها وأنماطها: اليثمية والفطرية والعنقودية والإشارية(١٦).

إن تحديد مفهوم الصورة في النقد الحديث تأثّر إلى حدٍّ كبير بالدراسات السيكولوجية التي أرسى قواعدها سيجموند فرويد عن العقل الباطن (اللاّشعور)، وقد ذهب إلى أن «الصورة الشعرية رمز مصدره اللاّشعور»(١٧).

كما كان لفكرة يونج عن النماذج العليا (Archtypes) أثرها في دراسة الصور الشعرية. وقد توجّه «اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموغلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الإنساني»(١٨).

وذهب بعض النقاد - انطلاقاً من هذا المفهوم - إلي تحليل النصوص الشعرية القديمة على نحو مقبول أحياناً، وفي أحايين أخرى بحسّ القارئ معه بأن ثمة ليّاً لعنق النص. ومهما يكن من أمر فإنه توجُّه ينمّ عن ثقافة وفهم يستأهلان التوقف عندهما. من هؤلاء النقاد، الدكتور مصطفى ناصف في كتابيه: «قراءة ثانية

لشعرنا القديم» و«دراسة الأدب العربي»، والدكتور أحمد كمال زكي «شعراء السعودية المعاصرون». كما كان للدكتور نصرت عبدالرحمن والدكتور علي البطل إسهامات في هذا المجال.

وبشيء من التأوّل يمكننا أن نتقبّل تَصَوُّرَ الدكتور مصطفى ناصف وصف امرئ القيس للفرس والمطر وارتباطهما عنده على نحوٍ متواتر. فقد جعل الشاعر القديم «كلَّ مايتعلق بفرسه جزءاً من هذا السيل». وجعله بحراً أو يشبه السابح في الماء، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل الأخرى عن ركوب الماء، «وقد اشتهر الشاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس. وأصبح الفرس والمطر معًا جزأين مترابطين من تفكير واحد». «إن الفرس والمطر يتداخلان أو يسبغ الواحد منهما على الآخر. وامرؤ القيس هو الذي علّم الشعراء أن يترقبوا فيما يسميه الفرس صورة المطر ونزوله. إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر، وهذا الجهد يتضح في الصور التي آثرها الشاعر». ويذهب الناقد إلى أن الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر في مثل قول الشاعر:

«كجلْمودِ صخرٍ حطّه السَّيْلُ من علِ».

وقوله: **«أثرن الغبار بالكَديِدِ المرَكَّلِ»**

وقوله: **«كما زَلّت الصفداء بالمتنزّلِ»**

فإنزال المطر - من وجهة نظر الناقد - جهد إنساني مبذول بحيث لايقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر في لحظات مفاجئة لم تخطر له على بال.

ويخلص من تحليله إلى أن المدقق «يرى في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية، فالطابع الأسطوري هو السمة الغالبة على تفكير امرئ القيس فيما

نسميه ببساطة مزرية وصفاً واقعياً. وليس ثمّ تناقض بين فكرة الجهد الإنساني وفكرة التمثّل الأسطوري لأن الأسطورة صناعة الإنسان الذي يريد ان يثقف العقل والواقع والمحدود»(١٩).

ولكن الدكتور علي البطل يلتوي بالصورة التواء يقترح لها أصولاً أسطورية، فيعمد إلى تحليل وصف المرأة «بالدرة أو البيضة أو القطاة أو الحمامة» على انها عناصر مستمدة من أصول دينية قديمة. ويشير إلى أن ارتباط الدرّة بالنموذج الأعلى للجمال الأنثوي قديم، ومنه أصل الصورة الأسطورية لأفروديت اليونانية، التي تحكي أسطورتها أنها وجدت في محارة طافية على الزبد.

ويذهب الدارس إلى أن محبوبة الشاعر قيس بن الخطيم (الأصمعيات ١٩٧) في صورتها في الأبيات الآتية تدلّ بنفسها على أصلها الأسطوري:

قضي لها الله حين صورها الخا	لق ألاّ تكنها السدف
تنام على كبد شأنها فإذا	قامت رويداً تكاد تنغرف
حوراء جيداء يستضاء بها	كأنها خوط بانة، قصف
كأنها درة.. أحاط بها الغوا	ص، يجلو عن وجهها الصدف

فالمرأة – هنا – «قرينة للشمس في مقابلة للدرة، فالسدف لاتخفى ضوءها، والصدف لايمكن أن يظل مطبقاً عليها، فهي (يستضاء بها) إلى جانب الصفات الثانوية لها»(٢٠).

وفي موسيقى الشعر وُضعت عشرات المؤلفات والبحوث، سواء أكان ذلك في العروض الخليلي الموروث أم في موسيقى الشعر العربي الحديث وما بها من حركات تجديدية. وعلى الناقد أن يلتفت لكل تلك الآراء؛ القديمة منها والجديدة؛ حتي يتمكن من معالجة الظواهر النغمية في القصيدة الحديثة(٢١).

إن الناقد الحاذق هو الذي يمتلك ناصية التراث فيستوعبه ويصدر عنه، مضيفا إليه مايحتاجه، ولو افترضنا أنه يستخدم أحدث المناهج النقدية - كالأسلوبية البنيوية - فإنه يجد نفسه مضطرًا لاستخدام وسائل بلاغية تراثية لايمكنه الاستغناء عنها، ولنأخذ - مثالاً على ذلك - الدكتور شكري عياد في تحليله لقصيدة «في ظلّ وادي الموت» للشاعر التونسي أبي القاسم الشّابي، التي يقول في مقدمتها:

نحن نمشي، وحـــولنا هاتـه	الأكـوانُ تمشي.. لأية غـاية؟
نحن نشـدو مع العـصـافـيـر	للشـمس، وهذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للمـو	ت ولكن مـاذا خـتـام الرواية؟
هكذا قلت للرياح فـقـالت	سَلْ ضميرَ الوجود كيف البداية؟

تناول الناقد المعاصر عنوان هذه القصيدة بالتحليل على طريقة الأسلوبيين؛ مُرَكِّزًا على تكرار الإضافة، مشيرًا إلى أن البلاغيين القدماء بحثوا تكرار الإضافة وعَدّوه من أسباب الثّقل، ما لم يقصد البليغ لغرض معين كالتهكم مثلاً، ومَثّل القدماء لقبح الإضافات المتكررة بقول الشاعر:

حمامةَ جرعا حومةِ الجندلِ اسجعي

وبعد ذلك أشار إلى أن الإضافة كُرِّرت مرتين، ولكنها لم تبلغ «حـدّ الاستثقال، وهو يكفي لتمييز العنوان». ويحاول أن يضع تفسيرًا لدواعي اختيار الشاعر لتركيب غير مألوف جدًا في عناوين القصائد. وقد حدث صراع بين «مدلولات الألفاظ التي لاتريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة».. فظلّ الوادي عبارة توحي بالراحة، «ولكن الوادي - هنا - ليس واديًا عاديًا، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه مادمنا أحياء. ومن ثم ينفث هذا المضاف إليه الثاني شيئًا من الرهبة في المضاف الأول. فلا يعود الظلّ أمنًا ورضى، بل يستحيل توجسًا وخوفًا، وتتداعى في أذهاننا معانٍ أخرى لكلمة الظل..»(٢٢).

ويصل من خلال هذا التحليل إلى أن عنوان القصيدة بإضافاته يتضّمن موقفين متعارضين، كلاهما يسكن الآخر؛ جزع من شرٌ محيق، واطمئنان إلى قرار آمن. ولكنه لم يقف عند هذا الحد، بل جاوزه إلى إثبات هذا الطرح بتحليله كامل القصيدة على نحو يبرز فيه أنها محاولة لحل هذا التناقض الذي اقترحه العنوان. وما يعنينا - هنا - هو أنه على الرغم من أن المنهج المستخدم في التحليل من أحدث المناهج النقدية فإنه يستعين بحقائق جمالية قدّمها التراث.

ولعل المقارنة ماذهب إليه الدكتور شكري عياد في تحليله الأسلوبي لقصيدة الشّابي، وبين ماقدّمه عبدالقاهر الجرجاني لأبيات كثّير:

(ولما قضينا من منىً كل حاجة) أكبر دليل على ذلك.

وتكون ثقافة الناقد المعاصر التراثية أكثر أهمية إذا كان الموقف النقدي يتطلب كشفاً للعناصر التي تكوّن منه النص الشعري الحديث.. وهو مايمكن معالجته فيما يُسَمّى ظاهرة النصوص المتداخلة (Intertextuality). وهو مصطلح عُني به السيميولوجيون والتشريحيون من أمثال: بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير. ويمكن البحث عنه في دراسة المعارضات والسرقات الشعرية. «وهو نص يتسرّب إلى داخل نصٍ آخر، ليجسّد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع»(٢٣).

ويكشف الدكتور عبدالله الغذامي عمق التداخلات بين قصيدتي «غادة بولاق» للشاعر حمزة شحاته التي يقول في مطلعها:

ألهمت والحبّ وحي يوم لقياك ... رسالة الحسن فاضت من محياك

وبين قصيدة الشريف الرضي:

ياظبية البان ترعى في خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

ويذهب إلى أن الشاعر «يقف في مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ» ثم يتعقب - في هذا الكشف - جملة النداء مثلاً في قصيدة

«ياظبية البان»، مبيّنًا كيف تمددت هذه الجملة، وتوسّعت مع القصيدة مُصَعِّدة الانفعال فيها، موردًا بيانًا بجمل النداء عند الشاعر المعاصر.

إن تمكّن الناقد من حركة التراث الشعري هو الذي جعله يستحضر قصيدة الشريف الرّضي ليُفتّها، ويقف على مسارب التسلل التراثي إلى النص الشعري المعاصر. وقد استقصى ذلك بأدوات نقدية استوعبت أبعاد التركيبات اللغوية، وخصائصها، ونقاط التقاطع بين القصيدتين.

ويختتم الدكتور الغذامي كشفه لتلك الداخلات بين هذين النصين فيقول: «وهذا تمدّد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد مُقدِّمًا بذلك تفسيره لنصٍّ سابق تداخل مباشرة مع نصّه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح، مما ولّد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاته، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصّي»(٢٤).

ويتبدّى لنا مما سبق أن شمولية المعرفة ضرورية للإحاطة بالعناصر المتداخلة، ولفرز العناصر الموروثة؛ لتعيين درجة تطورها وتمدّدها في النص الشعري المعاصر.

وفي الطريق ذاته تبدّت لنا ثقافة الدكتور محمد مندور، وهو يعرض لقصيدة «يانفس» للشاعر نسيب عريضه تحت ما أسماه «الشعر المهموس» حين كشف أصول النظرية الفلسفية الإغريقية التي بُنيت عليها هذه القصيدة. وهي ترى أن الجسم سجن للنفس. يقول: «وتلك نغمات أفلاطون الشعرية الجميلة يوم حدثنا عن هبوط من عالم المثل الذي لن تستطيع أن تُغالبَ الحنين إليه، ولَكَمْ حرّت بذلك أنفاس الشعراء منذ (هبطت إليك من المحل الأرفع) إلى (الإنسان ملك هوى، فما يزال يذكر السماء)، منذ ابن سينا إلى لامرتين»(٢٥).

ثم تحسّس مـا رأي في جسم القـصـيدة من دمـاء غريبـة حين ذهب إلى أن استقصاء [نسيبة] للصورة واستمراره فيها مذهبٌ قديم عند كبار الشعراء؛ إذ نراه من أهم خصائص شعر هوميروس». ويصل ذلك بشعر ذي الرمة «الذي يصف إشعال النار فيستقصي المراحل ويتابع الصور، وكابن الرومي الذي يُضربُ المثل بوصفه لصانع الرّقاقة».

ويقارب الناقد المعاصر بين هذه الاستـقصاءات، ويقرر أن ثمة مفارقات؛ فوصف ذي الرّمة لإشعال النار، ووصف ابن الرومي لدحو الرّقاقة فيه حرصٌ على التفاصيل التي تكمل رسم اللّوحة، وتجعلها تستغني بعناصر الصورة عن نثريات الواقع الخارجي. «وأما استمرار هو ميروس أو استمرار عريضه فهو في خدمة الفكرة والإحساس. وهذا أسلوب في الكتابة له جمال»(٢٦).

وهكذا تبدّت أمامنا نوعية متميزة من الثقافات الجديدة، أثرت خبرتنا الفنية والإنسانية.

وعلى الجملة فإن من واجبات الناقد المعاصر أن يجمع إلى الثقافة الموروثة ثقافة العالم المعاصر.

إن الناقد البصير هو ذلك المثقف الذي لاتقف خبرته عند حدّ معرفته فنَّ الشعر – مثلاً –، ولكنه يجاوزه إلى الفنون الجمالية الأخرى، في قواعدها ونُظُمها وعلاقاتها، وتطورها، وأسباب ذلك التطور، وفترات ركودها وأسبابها، والظروف التي أحاطت بذلك اللّون من ألوان الفنون. ولاتقتصر معرفة الناقد بفنون أمة بعينها، أو عصر بذاته، بل تتخطّاها إلى الفنون الإنسانية بعامة وفي كلّ العصور. إن الشاعر دائم البحث عن تقانات تتكافأ مع رؤيته الجمالية على نحوٍ يجعلها تحيط بطموحاته في التأثير في المتلقين فيدورون في مناطق جاذبيته.

وقد يكون الشعر ميدانًا تزدحم فيه كل الفنون الجميلة، كالرسم والتصوير والنحت والموسيقى المجردة، كما تلتقي في حومته تقانات المسرحية والرواية وما تنماز به السينما.

ويضطلع الناقد بتتبعة الكشف عن تلك الخطوط الخفية والمسالك الملتوية في عروق القصيدة. وهو القادر على تشريح القصيدة للوقوف على دقائق مكوّناتها. وعلى سبيل المثال انبرى الدكتور علي عشري زايد يكشف عن التقانات التي استعارتها القصيدة العربية الحديثة من المسرحية والرواية والسينما في فصل ضَمَّنَه كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة».

ويُعدِّد الناقد صور استعارات القصيدة من المسرحية أن الشاعر الحديث عمل على تعددّ الأصوات والأشخاص لإبراز الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤيته الشعرية.. وتلك «تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها»(٢٧). وهي خاصة من خصائص البناء المسرحي.

ويتخذ من قصيدة عن «الحسن بن الهيثم»(٢٨) للشاعر محمد عفيفي مطر مثالاً يكشف من خلال تشريحه ذلك التصادمَ بين الأحداث، والتصارع بين الشخصيات المختلفة وينتهي إلى أن ثمة أصواتاً ثلاثة تحمل رؤية الشاعر وتحيط بأبعادها. وهذه القوى المتصارعة في الحياة يمثلها «الحاكم بأمر الله» رمز الظلم، «وداعي الدعاة» أداة الجبروت، والحسن بن الهيثم الباحث عن الحقيقة وهو الشاعر ذاته.

ويبدو تأثير بنية المسرحية حين تتبنّى القصيدة الحديثة الحوار والجوقة (الكورس) وتعتمد بعضُ القصائد الحوارَ محوراً أساسياً من محاور معماريتها، وهو جزء من لُحمة تعدّد الأصوات. وفي هذا الإطار تقوم الجوقة بشرح الأحداث والتعليق عليها؛ «لتكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة ويعلّق على مايجرى..»(٢٩)، من ذلك قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» من ديوان «أحلام الفارس القديم» للشاعر صلاح عبدالصبور.

وفي تحليله لقصيدة «كوابيس النهار والليل»(٣٠) للشاعرة فدوى طوقان يرصد الدكتور زايد بعض تقانات المسرحية التي تعتمد على الوثائق التسجيلية.

ولكن أعظم تأثير للمسرحية يبدو في استعارة الشعراء للقالب المسرحي بكل ألوانه ويتجلى ذلك في ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس. كما تمثله قصيدة «حين قال سامر لا في المواجهة الأولى» للشاعر محمد القيسي.

فهل يستطيع الناقد أن يتعامل مع القصيدة الحديثة إذا لم يكن قد أحاط ببنائيتها وعلاقة ذلك بالبناء المسرحي بكل خصائصه وأشكاله؟

وإذا انتقلنا من المسرحية إلى الرواية فإننا نلقى تأثيرها قائماً، ففي العصر الحديث أخذت القصيدة تركز على العالم الداخلي للبطل فيما يطلق عليه (تيار الوعي) بدلاً من التركيز على الأحداث الخارجية. ومن أهم استعارته من الرواية الارتداد(back (Flash) المونولوج الدّاخلي[٣١]، والذي يتمثل في مثل قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»[٣٢] لأمل دنقل وقصيدة «في المدينة الهزمة»[٣٣] للشاعرة فدوى طوقان.

وأفادت القصيدة الحديثة - كذلك - من السينما وتقاناتها، كالمونتاج[٣٤]، والسيناريو، كما في قصيدة «حلم في أربع لقطات»[٣٥] للشاعر بلند الحيدري.

إن الحس النقدي يحتاج دائماً إلى مايدعمه من المعرفة، فليس هذا الحس - مهما تكن ألمعية الناقد - بقادر على أن يعمل وحده كلّ شيء»[٣٦].

نحن نفترض أن يكون الناقد موسوعة معارف حتى يغدو قادراً على الكشف عن الآفاق الجديدة التي يرتادها الأدباء.

فإذا قرأنا قصيدة «غرناطة»[٣٧] لنزار قباني التي يقول فيها:

هل أنتِ إسبانيةٌ ..؟ ساءلتُها ... قالت: وفي غرناطةٍ ميلادي
غرناطةٌ.. وصحَتْ قرونٌ سبعةٌ ... في تينك العينين.. بعدَ رُقادِ
ما أغربَ التاريخَ .. كيف أعادني ... لحفيدةٍ سمراءَ... من أحفادي

قالتْ: هنا الحمراء . . زهو جدودنا فـاقـرأ على جـدرانهـا أمـجـادي
ياليت وارثتيَ الجـمـيلة أدركتْ أن الـذين عَنَتْهُمْ أجـــــدادي
عـانقتُ فيـهـا عندمـا ودّعـتُها رجـــلاً يُسَمّى (طارق بن زياد)

فهل نستطيع تحليلها ومعالجتها نقديًا للوصول إلى روح الشاعر – مركز ثقافته ورؤيته – دون قراءة التاريخ الإسلامي في الأندلس؟!.

وإلاّ فكيف يمكننا أن نتحرك في رَدَهات القصيدة دون أن نتعرف إلى الحقائق الخارجية التي تُحيل إليها، كالقرون السبعة، وغرناطة، والحمراء، وطارق بن زياد، وغير ذلك مما استحضرته محمولات القصيدة.

وإذا كُنّا نقرّ بأنه ينبغي للناقد أن يكون على حظٍّ وافر من الثقافات التي تعينه على تأديه عمله في تقويم النص وتحليله فإن الاستعانة بهذه الثقافات تبقى في حدود العوامل المساعدة التي تضيء النص. أما أن يفّسر النص تبعًا للظروف التي أحاطت به أو التي أثّرت فيه فذلك أمر لانرتضيه. لأن الأدب – وإنْ كان صنْواً للحياة – ينفرد بخصائصه.

ولكنْ أليس مجديًا للناقد الأدبي – كذلك – أن يتعرف إلى الحضارات البشرية الأولى، وموقع الحضارة العربية القديمة منها؟. .

إن الأمة العربية مؤهلة تاريخيًا لميلاد أعظم الحضارات فيها. فهي ذات جذور عريقة(٣٨)، فإذا كانت القصيدة قد اتخذت من التاريخ القديم أرضاً حطّت عليها؛ فهل يمكن إغفال ذلك التاريخ في مثل هذه الحالة الفنية؟

وعلى سبيل المثال أقام الشاعر نذير العظمة قصيدته «طائر الفاو» على تاريخ حضـارة مملكة كِنْدة التي دُمّرت في القرن الرابع قبل الميلاد في منطقة فاو الدواسر في محيط الحضارة القديمة، وقد استقى من أسطورة طائر الفينيق ما أمدّه بالزّاد الذي غذّى رؤيته الجمالية، يقول فيها:

حُيِّيتِ يا فاو الدواسرْ   هل جئت من زمن مغايرْ؟!
حلُماً له ريش اللّهيب يرف   من أفق الضمائر
دهراً تَحدُّثك المنون   وأنت في بطن الحفائر
نار تخمرها القرون   فتخصبُ اللّحن الحناجر
في بعلبك نسيت أمسِ   عباءتي فوق المعاصر
وتَركت قلبي في محافل   تدمر تحت القناطر
وبتَرتُ في البتَراء   أغنيتّي من الصخر المكابر
أعقرتُ ناقةَ صالح   فتقسَّمت جسمي الخناجر
لو كنت أرهفتُ الضمير   لصيحةَ الطير المبادر
لخرجتَ من كفن الرّماد   مجنّح الكتّفين ظافر
ياطائر اللُّهب ابتكر   لي جوهراً فوق الجواهر
ماذا تقول لجمرةَ في   القلب تسطع والمحابر؟
أأنا معاويةَ المليك   أقوم من موت الحواضر؟
وأصبح كندةُ كيف لانلج   العصور ولانغامر؟!
يا كندةُ استمعي إلى خفق   الجوانح في المحاجر
طيرّ يرودّ الشمسَ   بالرّيش المجمّر والمناقر
يستوعب النارَ الخفيةَ   كي يضيء لنا المعابرْ

ففي هذه القصيدة حقائق تاريخية ومعارف لابد أن يقف عليها الناقد المعاصر فيتخذها إشارات تختزل المراجع الواقعية قبل أن يشرع في ممارسة عمله النقدي، منها: «فاو الدواسر – مملكة كندة وتاريخها – تدمر – البتراء – ناقة صالح – طائر الفينيق».

فأسطورة طائر الفينيق - مثلاً تكشف عن رؤية الشاعر وتطلعاته إلى المستقبل؛ فكيف نتعامل مع القصيدة دون أن تكون تلك الأسطورة بكل مايتصل بها من معارف ما ثلة أمامنا؟.

وتدلنا المصادر على أن «طائر الفينيق وحيد في جنسه بعد أن عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كومة من الحطب، ونهض من رماده بشباب تجدد ليعيش دورة أخرى فيهرم ويحترق من جديد وهكذا»(٣٩).

واستخدم الشعراء المحدثون كثيراً من الشخصيات التاريخية والأدبية والدينية والشعبية والأسطورية(٤٠) أقنعة رمزية يستحضرون بها المواقف المصاحبة للتجارب التي خاضتها تلك الشخصيات ومايحيط بها من إيحاءات وظلال. ومن هؤلاء الشعراء المحدثين أمل دنقل في قصيدته «من مذكّرات المتنبي في مصر»(٤١). واستعمل الشاعر محمود درويش في قصيدته «أغنية إلى يافا» شخصيات أدبية ودينية، كالمسيح عليه السلام. كما استخدم الشاعر خليل حاوي شخصيات شعبية كالسندباد ورأينا قبل واستخدام الشاعر نذير العظمة أسطورة طائر الفينيق.

إن معرفة الناقد بالقصص الدينية والتجارب الصوفية يندرج تحت هذه المظلة الثقافية.؛ فقصص المعراج وصوره في السير والمأثورات الصوفية أمر ضروري - كذلك - بعد أن غدت التعبيرات الصوفية دارجة في القصيدة الحديثة «حتى إن بعض الشعراء المحدثين يبحرون في عالم التصوّف ويغرقون شططاً في استعمال مصطلحات المتصوفة، ويتحدثون عن تجاربهم التي تتمسرح فوق أرض الغيب في أجواء مُضَبَّبة»(٤٢).

ونسجل - هنا - قصور حركة النقد العربي القديم عن استيعاب فلسفة الخيال عند المتصوفة؛ وبخاصة عند محي الدين بن عربي في كتابه «الفتوحات

المكية»[٤٣]. ولذا فـإنني أدعـو إلى قـراءة جـديدة لابن عـربي (ت ١٢٤٠م) والبسطامي (ت ٨٧٥م) والمعرى (ت ١٠٥٨م) في «رسالة الغفران» والزهاوي (ت ١٩٣٦م) في «ثورة الجحيم».

على أن هذه الثقافة بكل روافدها ينبغي أن تطور نظرات الناقد وتجعله أكثر مرونة واستجابة لمعطيات الحياة المتجددة، وقد اخترت ناقداً بارزاً من النقاد المعاصرين وتتبعت نتاجه النقدي لأبيّن أن الناقد لايتوقف عند خطٍّ معين، ولكنه دائم التطوّر.. وهذا الناقد هو الدكتور أحمد كمال زكي.. وأعترف - منذ البداية - أن دراستي له أقرب إلى السيرة النقدية.

كانت بداية الدكتور أحمد كمال زكي الحقيقية بين أحضان ثلاثية هيبوليت تين مُعَدِّلاً شيئاً من مفاهيمها فبدلاً من اعتماده - في التحليل والتفسير الذي كان مولعاً به - على الوسط واللحظة والسلالة، اعتمد علىّ الفنان نفسه، أو سجله الفردي بكل إمكاناته الخاصة، وبقدرته على الاختيار على نحوٍ يحدد ارتباطاته بالوسط واللحظة جميعًا، وبذلك يبرز امتيازه.

وبطبيعة الحال لم يكن خاليًا من نزعات جمالية طاغية استرفدها من إحساسه الخاص بالشعر منذ شرع في معالجته في مراحله الأولى. وتظل هذه النزعات مصاحبة له حتى مرحلته الراهنة. وقد اعتاد أن يقول: التجربة الشعرية موقف جمالي، أو صنعة لغوية يحكمها شكل خاص، وبإحكام هذا الشكل يمكن إثارة المتلقي نحو المضمون.

وقد اصطدم في الستينات بما سمّاه الدكتور محمد مندور بالنقد الأيديولوجي كمقابل للنقد الفني؛ وإنْ عدّه في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» جزءاً من هذا المنهج، لكن الدكتور زكي فـهم المنهج الأيديولوجي على أنه يرفض النقد الفني الذي كان سائداً في تلك الأيام، الذي بدأ به مندور نفسه في كتابه الشهير «في الميزان الجديد».

وكان عليه أن يراجع محصلاته في الثقافة الأدبية في ضوء استعداداته الفنية؛ من حيث كونه شاعراً وقاصاً. وقد تبنّى – دون أن يتعمّد – المنهج التاريخي المادي، انطلاقاً من واقع قراءاته المستمرة في الفلسفات المعاصرة التي توزّعت بين مادياتها المتنوعة ومضامينها الإنسانية والذرائعية، مستهدفة الموضوع من حيث هو أداة عرض للسياسة والاقتصاد على قاعدة نقد الحياة.

على أنه أدام النظر في دراساته التراثية في أثناء التحصيل في زمن بحثه للدكتوراه، وهو «الحياة الأدبية في البصرة في القرن الثاني الهجري» وقد وجه بثلاثة أشياء اضطرته إلى وضع منهج:

(١) اضطراب المادة الأدبية وتوزّعها – بفوضوية مرهقة – بين دواوين الشعر وكتب الأخبار والطبقات والفقه والبلاغة واللغة والنحو، بل والجغرافيا أيضاً.

(٢) غياب المنهج قديماً لشمولية النظرة إلى الأدب، وحديثاً لتعلّق الجميع – تقريباً – باللحظة التاريخية، ولاسيما بعد أن نجح الدكتور طه حسين في بحثه «تجديد ذكرى أبي العلاء»؛ وإنْ اصطنع قدراً من التذوقية توسّع فيها فيما بعد في كتابه «مع المتنبي».

(٣) عدم تحديد الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية حتى في موضوعات الشعر – أو أغراضه – التي طالما وُزِّعتْ على المدح والهجاء والرّثاء ووصف الطبيعة والحكمة!

فما كان من الدكتور زكي إلاّ أن ألغى فكرة التنوع، وعلى قاعدة أرسطية جعل المأثور الأدبي في البصرة القديمة تعبيراً عما كان، وتعبيراً عما هو كائن، وتعبيراً عما يمكن أن يكون(٤٤).

ومن هذا المنطلق جعل النصوص الأدبية وثائق اجتماعية وتاريخية، يمكن بتواترها وبمساندة أخبار التاريخ عنها أن نستشف فيها مانريد من «وصف الوقائع

والأهواء والأقوام». وفي مقولة التعبير عما يمكن أن يكون - وهذه أرسطية خالصة - اشترط الهدف أو الرسالة أو المضمون الفكري، وكان يبلور هذا الهدف في إجابة عن سؤال هو: ماذا يريد الأديب أن يقول؟.

وهكذا رسخ - عنده - أن التحليل يجب أن ينهض على دراسة موضعيه موضوعية، دون أن يحاول فصله عن الحركة التاريخية من ناحية، وعن مذاهب السياسة والاقتصاد والدين وعلم النفس من ناحية أخرى. وعلى هذا النحو لم يستقل النقد عند الدكتور زكي عن غيره من العلوم - الإنسانية بخاصة -، كذلك ضاع في الطريق قدر كبير من فنيّته!

وفيما يتعلق بشاعريته فهو لم يعد يجد في شعره - بخاصة - ذلك الوهج الذي طالما تألّقت به عاطفياته، فعدل عنه إلى الشعر القضية، وصار ماشغل به منذ أوائل الستينات معارك المواجهة مع الغاصب الصهيوني! وقد اكتفى في هذه المرحلة بإصدار ديوانه «أناشيد صغيرة» ليتحدّث عن شاعر خنقته أصابع النقد الداعي إلى تحقيق الهدف القضية، مع التوجه إلى الدراسات الأدبية التي استهدفت تأكيد الحداثة. وأفسح مجالاً في نقده لمساندة الشاعر صلاح عبدالصبور ليزاحم السيّاب ونازك والبياتي وخليل حاوي. كما بذل جهداً - ليس قليلاً - لإبراز أهمية عبدالصبور في تأكيد المعنى الإنساني لقصيدة التفعيلة. هذا على الرغم من شعوره بالزراية للتحليل الاجتماعي - في إطار الأيديولوجية والالتزام ونحوهما - كوسيلة من وسائل تقويم الواقع العربي(٤٥).

وكانت فكرة «الأدب للمجتمع» تتردد على كثير من الألسنة طوال الستينات على نحو آلي، وبإعياء ذهني أفقده كثيراً من إيمانه بمعرفية الأدب. وبالقدر نفسه قضايا الشكلية التي وقع في براثنها المفكرون العرب بطريقة هيّأت لكثير منها طرح قضية الوجودية وقيمة الأدب النقيض ونحو ذلك.

وكانت أولى خطواته - خارج مصر - هي جعله مجلة «الآداب البيروتية» مسرحاً لنشاطه النقدي، ونشر في هذه المرحلة عدة دراسات أدبية من منطلقات المادية الجدلية ثم الوجودية، وما تدعو إليه هذه التوجهات من ثقافات خاصة، لكنه نحّى منهما تطرّفهما العَقَدي، مُزَكّيًا في الثانية الفردية الإيجابية.

وكنتيجة عامة فقد تمسك برسالة الأديب التي يفرضها عليه موقفه كمفكر وفنان، يعطي بابتداعاته تفسيراً للحياة مثلما يعطي العالم تفسيره - داخل المعمل -، وكذلك الفيلسوف!. كما رفض مبدأ الالزام الذي تدعو إليه الواقعية المعاصرة لأنه يتيح مجالاً لكثير من العناصر التي قصّر منها عن بلوغ أدنى درجات الإجادة.

وقرأ جان بول سارتر وروجيه جارودى - صاحب «واقعية بلاضفاف»-، وأرنست فيشر وأرجون وستيبن سبندر. وأحسّ من خلال قراءة هؤلاء أنه يمكن التوفيق بين التقدمية والفردية، وبين التراث والحداثة، وبين الأدب الملتزم بموقف الأديب المعاش والأدب الذي يُقَدّر جوهره الجمالي وأداءه اللغوي المتميز وصوره ومواقفه الشعورية.

فالشاعر - مثلاً - الذي يتعامل مع اللغة - لا الأشياء - لاينسق تلك اللغة من أجل بسط معنى أو إبراز صورة، وإنما يُقدّم خبرة، يقدم معرفة لايمكن تحصيلها إلاّ بشعره، لأنه لابديل له على الإطلاق.

وتبقى الحياة بكل شمولها وامتداداتها عبر الأزمان هي المعين الثرّ للأديب بعامة. ويخطئ مَنْ يتصوّر أن الشاعر - مثلاً - يخترع أفكاره من لاشيء، ولا يستطيع أحد أن يزعم أن الشاعر قادر - بجنّيٍّ أو شيطان، برئيٍّ أو آلهة وثنية - على أن ينثر الدّر ويسلسل السحر والرُقية أو اللّعنة أو الحكمة!

على هذا النحو كان الدكتور زكي يستبطن التجربة النقدية. وبعد عقد تقريباً من كتابته في «الأديب البيروتية»- في باب «قرأت في العدد الماضي»، أدرك أن القضية الأدبية النقدية لاتزال في حاجة تأصيل لابد منه في عمليات التفسير والتقويم.

إن الحياة قائمة منذ الأزل، والفن لايفتأ يسترفدها أو يستعين بأسبابها حتى وإنْ أصبح بين يدي الناقد محاولة لمعرفة الفنان وآثاره.

وهنا، وبفهم يحكمه المنهج العلمي الذي يقدر قيمة «الشكل»، وبعد دراسات أكاديمية في الأنثروبولوجيا والميثولوجيا استطاع أن يثمر كتابين في الأساطير وهما: «أساطير» و«الأساطير»، صدر أولهما في الستينات، أدرك فيهما قيمة استبطان التجربة الأدبية من منطلقات تربط الصورة النهائية التي استوى عليها النص الأدبي بالصورة الأولى أو الحال التي بدأ منها الجنس الذي ينتمي إليه.

وإن بدأ ذلك في أوضح صورة في كتابه «شعراء السعودية المعاصرون» وفي الفصل الرابع منه والذي يحمل عنوان: «التفسير الأسطوري للشعر الحديث».

ولعل هذا يفسّر لنا لماذا شغف الأدباء - منذ القدم - بالتضمين التاريخي والأسطوري والشعبي، دون أن يخلطوا بين ماهو شعائري ذي بنيويات ضاربة عناصرها في الماضي السحيق، وما هو شكل لكائنٍ فنيّ أقام نفسه على معطيات عصرية.

رأينا ذلك في توظيف الأساطير عند الكلاسكيين الجدد والرومانسيين - وإنْ يكن الأخير أكثر إفاضة فيها -. ورأيناه عند الواقعيين ولاسيما مَنْ انتمى منهم إلى الوجودية، كما رأيناه في شعرنا العربي عند سعيد عقل وعلي محمود طه وشفيق معلوف في مرحلة، وعند خليل حاوي وأدونيس وعبدالصبور ونحوهم من التفعيليين في مرحلة تالية.

وأكبر الظن أن الدراسات التي وضعت في هذا الباب ابتداء بكتابات أسعد رزوق وريتا عوض وأحمد كمال زكي ثم كتابات نذير العظمة، أخذت تعمل عملها في تحليل النص الأدبي تحليلاً يهمه التوازي بين التوظيف الأسطوري وتوظيف مستحدثات العصر ووقائع الحيوات القائمة(٤٦).

وقد كشفت التحليلات التي كان عمادها النصوص الجاهلية، وما صدر عنه الحديثيون عن أن النص الأصيل هو الذي تَتَفَتَّقُ لغتُه عن الحقائق التالية:

(١) الفكر الأسطوري ضرورة حيوية لاحتفاظ النص الأدبي المعاصر بنضارته، وتنبع تلك الضرورة من أنه – أي الفكر الأسطوري – تاريخ على نحو ما، وجذوره التي تتداخل في الزمان تمد أوراق الذاكرة الجماعية بفيض لاينتهي من النماذج والمواقف التي تفسّر الحاضر والمستقبل مثلما فسّرت الماضي!

إن الدكتور زكي من أولئك الذين حرصوا في مصر على الإبانة عن جمالية الفكر الأسطوري متى وُظّف التّوظيف السليم، وحقق الشاعر هدفه عن طريق ذلك مثلما فعل خليل حاوي على نحوٍ خاص.

ولعل هذا الشاعر هو الذي لفت نظر الناقد إلى أن الفكر الأسطوري ليس في جوهره رمزًا – كما يتصوّره كثيرون – ولكنه رؤيا، إذا استشفّها الشاعر زاد عمله الفني طراوة وحيوية. فليس كثيرًا إذن أن يجعله – أي الفكر الأسطوري – جزءًا من النظرية الجمالية عنده، على قدم المساواة مع الحدس ومع غيره مما يمكن إرجاعه إلى اللاّوعي الجماعي. وهنا يبدو تأثير كروتشيه وغيره من النقاد الأوروبيين في ثقافة ناقدنا.

(٢) الأديب الحر – دائمًا – صاحب فكر تَقَدّمي، ودلّ التراث الأدبي على أنه كان يسبق بفكره الفكرَ السائد. كذلك فيما يتعلق بأديب المرحلة التي نعيشها، فهو بفكره الموغل في المادية يجوس في طبيعة الأسطورة المُتَخَلّقة في أعماق البدايات الإنسانية كافّة والخالقة له في الوقت نفسه.

فلم يكن كثيراً إذن أن يُعجب الدكتور زكي بليفي شتراوس الأنثروبولوجي البنيوي الذي درس مجتمع أوربا على قاعدة ماركسية، غير أنه اكتفي منه بقواعد عامة تخدم فكرته الجمالية. وأهم تلك القواعد - كما يرى - أن استمرار ظهور الفكر الأسطوري في أعمال الأدباء حتي اليوم يعني أصالته فينا، كما يعني أنه لابد من تقويم تأثيره جماليًا، وبخاصة أنه «يتلوّن» محليًا، أو فلنقل يكتسب دلالات خاصةً تغاير ما يصدر عنه به أدباء آخرون يعيشون في مناطق أخرى ويعيشون بيننا أيضًا.

(٣) تحليل النصوص يتمّ - دائمًا - عن حتمية ارتباطها - أي ارتباط النصوص - بجذور اجتماعية مؤكدة. ولذلك فإن البحث عن الرؤى الأسطورية في النقد يمسّ دائمًا تلك الجذور، وهذا معناه أن النص الشعري المنقود مرتبط بحركة الحضارة وإذا كان صحيحًا أن الحضارة ليست محاكاة للطبيعة على قاعدة ماهي كائنه عليه بقدر ما هو تحويل لهذه الطبيعة على قاعدة ما يمكن أن تكون عليه، فإن الشعر هو الذي يحمل هذه النبوءة. وهو من أجل ذلك عند الدكتور زكي وعند غيره - تعبير عن رؤى الإنسان، وكم يكون طريفًا هنا والأمر كذلك أن نردد قول جيمس فريزر: ماتت الأسطورة في الطقوس، وعاشت في الفن والشعر!(٤٧)

لكن الأهم - كما يذهب إلى ذلك - هو أن نفهم العلاقات الفنية التي تحتفظ بها الذاكرة اللغوية، أيًا ما كانت هذه العلاقات، وليس ما يقوم منها على التعارض الثنائي فقط كما يقول بعض البنيويين. وهذا ماحدا بالناقد أن يدحض بعض أراء أصحاب البنيوية الأسلوبية: إن النقد الصحيح يجب أن يُسلّمَ بأن النص عمل مستقل ومغلق.

ولابد أن أثبت - هنا - أنه كان يؤمن - منذ بداياته الأولى - بإشعاعات النص أو بانفتاحه، وأنه لخطأ فادح فصل المدلول المضموني عن النص بقصد تحقيق

انغلاقه واستقلاله، وأن عدّ الأساطير ومالفّ لفّها، وهمًا أو خيالاً إنكارًا للمدلول المضموني المتعلق بالواقع المعاش. ولايمكن لأيّ ناقد – مهما كانت ثقافته أو توجهه الجمالي – أن يقطع العلاقة بين الشعر والواقع قطعًا تامًا.

وإذا كان كلينث بروكس – الذي قرأه ناقدنا – يرفض هذا الأسلوب في النقد بحجة أنه يجعل للأدب رسالة مقحمة عليه منفصلة عن شكله، ومن ثمّ نال بسخرية من أصحاب الرسالات، فإن رفضه كان يخلق الطرف المقابل الذي انتمى إليه الدكتور زكي، فهو يقول بالشكل العضوي، أي الشكل الدّال الذي يجمع في كُلّ متماسك عناصر العمل الأدبي.

والخلاصة أن الدكتور أحمد كمال زكي منذ بدأ النقد – وقد ترك الشعر إلى عودات محدودة إليه – إتخذ التحليل خطة ومبدأ. واستعان على هذا التحليل بموازنات ومقارنات في الآداب العربية والأجنبية بغية تحقيق موضوعية عادلة. وقد اقتضت هذه الموضوعية أن يكون النقد – بشقّيه التنظيري والنقدي – خادمًا للنص ولتوفير الحقيقة فيه – وهي نسبيه – لابد من عدّ النص وسيلة معرفية سداها ولحمتها الواقع.

وأختم حديثي فأقول لقد كانت شخصيته الناقدة مصبًا لروافد ثقافية غزيرة، وأن تطورها لم يتوقف، ولم تُقْفَل أبواب معارفه، بل ظلّت مشرعة على الثقافات الموروثة والأجنبية الوافدة.

وفي الختام أستطيع أن أزعم أن هذه الناقد الثقافي سواء أكان متصلاً اتصالاً مباشرًا أو غير مباشر بالنص الشعري فإنه لم يبق بعيد المنال، بل إن بعض النقاد العرب المعاصرين؛ وفي مقدمتهم أولئك الذين أشرت إليهم في هذا البحث، قد استطاعوا أن يحصلوا قدرًا كبيرًا من هذه الثقافة، واحتلوا – بذلك – درجة تستأهل الثناء، مكّنتهم من وضع أقدامهم على الطريق الصحيح حين غدا الأمر لجاجة.

الهوامش والمصادر والمراجع

(١) ف. ا. ماثيس، الشاعر الناقد ١٢٥، ترجمة الدكتور إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت.

(٢) مجلة المستقبل عدد ٢٥٩ فبراير ١٩٨٢م.

(٣) طبقات الشعراء ٧، طبعة دار المعارف ١٩٥٢م.

(٤) انظر –على سبيل المثال – ديوان المتنبي في قصيدته التي يعاتب فيها سيف الدولة المتنبي، أدبي العلاء المعري.

(٥) انظر كتاب «بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل، دراسة مقارنة»، دار المعرفة الكويت. وقد أوضح فيه أن «إيديث سيتويل (1887-1964) Edith Sitwell» من أبرز الشعراء الإنجليز في النصف الأول من القرن العشرين، ويقترن اسمها بجدارة بأسماء كبيرة في تاريخ الشعر الإنجليزي مثل ت. س . إليوت وأودن ودولان توماس» ص: ١٢.

(٦) السابق ٢١.

(٧) قراءات في شعرنا المعاصر ٦٨٥، دار العروبة بالكويت، دار الفصحى بالقاهرة الطبعة الأولى ١٩٨٢م.

(٨) السابق، ص: ٦٨، ٦٩.

(٩) الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ٣٠٣، دار العودة بيروت.

(١٠) انظر السابق من: ٣٢٨ – ٣٤٦.

(١١) الدكتور عبدالله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدّة ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

(١٢) السابق ٦.

(١٣) النقد الأدبي ومدارسة الحديثة ٢ : ١٠.

(١٤) أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة ١٣، دار الآفاق بيروت ١٩٧٩م.

وانظر – في الحديث – كتاب «الشعر واللغة» للدكتور لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٩م. وانظر – كذلك – كتاب «الأفعال في القرآن الكريم» ثلاثة أجزاء، للدكتور عبدالحميد مصطفى السيد.

(١٥) مجلة «فصول» القاهرية، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول سنة ١٩٨٤م محمد عبدالمطلب، ص: ٣٢.

(١٦) انظر الدكتور نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٣م.

(١٧) الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ١٣٨.
(١٨) الدكتور علي البطل، الصورة في الشعر العربي ٢٨، دار الأندلس بيروت ١٩٨١م.
(١٩) قراءة ثانية لشعرنا المعاصر ٧٨ ومابعدها، منشورات الجامعة الليبية. د.ت.
(٢٠) الصورة في الشعر العربي ٧٧، ٧٨.
(٢١) انظر حركات التجديد في الكتب التالية: - «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي» س. موريه، ترجمة - الدكتور سعد مصلوح، و«قضية الشعر الجديد» للدكتور محمد النويهي، و«قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة، و«الشعر العربي المعاصر» للدكتور عز الدين إسماعيل، و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور علي عشري زايد.
(٢٢) مدخل إلى علم الأسلوب ١١٣، ١١٤، ١١٥.
(٢٣) الخطيئة والتكفير ٣٢١. تقول جوليا كريستيفا «إن كلُّ نصٍّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكلُّ نصٍّ هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى». وجمع المرزوقي في كتابه «ياليل الصب ومعارضاتها» الدار العربية للكتاب تونس ١٩٦٧م - معارضات (ياليل الصب)، وقد ربت على مئة معارضة.
(٢٤) الخطيئة والتفكير ٣٣٢.
(٢٥) في الميزان الجديد ٨٠.
(٢٦) السابق ٨١.
(٢٧) انظر «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» مكتبة دار العلوم، الطبعة الأولى ١٩٧٨م.
واعتمدت على هذا المصدر اعتماداً يكاد يكون كلياً في تبيان تأثير المسرحية والرواية والسينما في القصيدة العربية الحديثة.
(٢٨) كتاب «الأرض والدم» ٦١ منشورات وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٧٢م.
(٢٩) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ٢١١.
(٣٠) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً» ٢١.
(٣١) انظر روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة الدكتور محمود الربيعي، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤م.
(٣٢) ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ٢٥.
(٣٣) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً» ٧.
(٣٤) انظر كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية ١٩٦٥م وانظر - كذلك - رودلف أرنهيم، فن السينما، ترجمة عبدالعزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية القاهرة.
(٣٥) ديوان «أغاني الحارس المتعب» ٣١، دار العودة بيروت ١٩٧٤م.

(٣٦) النقد الأدبي الحديث ٩٦.

(٣٧) ديوان نزار قباني، الأعمال الكاملة ٥٦٦ - ٥٦٨.

(٣٨) للوقوف على ذلك يمكنك الاطلاع على كتـاب «تاريخ البشرية» للمـؤرخ الإنجليزي أرلوند توينبي، ترجمة د. نقولا زياده، الدار الأهلية للنشر والتوزيع.

(٣٩) The Concise Oxord dictionary Sixth Edition P.829 Ox Ford 1981

وانظر محمد صقر خفاجة وأحمد بدوي «هيرودوت يتحدث عن مصر» ٧٣م، القاهرة، ١٩٦٦م.

وانظر توماس بلفنش: عصر الأساطير ٢٤٤، ترجمة رشدي السيسي دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٦م.

(٤٠) انظر كتابي «التصـوير الشعـري» المنشأة الشعبية طرابلس الغرب ١٩٨١م، وانظر - كذلك - الدكتور علي عشري زايد في كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية» المنشأة الشعبية طرابلس الغرب ١٩٧٨م.

(٤١) ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ١٢٥.

(٤٢) انظر ذلك بالتفصيل عند الدكتور نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي دار الباحث بيروت ١٩٨٢م.

(٤٣) الخيال في مذهب محي الدين بن عربي للدكتور محمود قاسم، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٩م. وراجع الدكتور محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب»، والدكتور شوقي ضيف «البلاغة تطور وتاريخ».

(٤٤) انظر «الحياة الأدبية في البصرة في القرن الثاني الهجري»، دار الفكر دمشق.

(٤٥) انظر «نقد، دراسة وتطبيق»، ط. دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧م.

(٤٦) انظر «النقـد الأدبي الحديث، أصـولـه واتجـاهاته»، ط. الهيئـة المصـرية العـامـة سنة ١٩٧٢م.

(٤٧) انظر «شعراء السعودية المعاصرون»، ط دار العلوم الرياض ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

* * * * *

